

O POP ROCK E A ESCRITURA POÉTICA EM *VOYAGES DE L'AUTRE CÔTE*, DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLEZIO

Érica MILANEZE¹

- **RESUMO:** A literatura contemporânea expressa o rompimento das fronteiras entre a cultura erudita e a cultura de massa ou comercial, criando formas híbridas que convivem no interior do texto. No romance *Voyages de l'autre côté* (1975), de Jean-Marie Gustave Le Clézio, as canções do *pop rock* embalam as viagens da fada Naja Naja e de seus amigos em busca do 'outro lado'. Desta forma, a impregnação da música popular à escritura poética, parece ajudar a libertar a imaginação, preparando as personagens para o encontro do infinito sensível.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Le Clézio. Literatura contemporânea. Formas híbridas. Literatura francesa. Cultura popular.

Uma das características da literatura contemporânea é o rompimento das fronteiras entre a cultura erudita e a cultura de massa ou comercial, criando formas híbridas que convivem no interior do texto. No romance *Voyages de l'autre côté*, de Jean-Marie Gustave Le Clézio (1975), observamos a presença de uma das formas da cultura de massa, o *pop rock*, associada à escritura poética. Por volta da década de 60, o entusiasmo com os novos meios de comunicação conduz a uma crescente valorização da cultura popular, tais como as imagens da vida cotidiana, as múltiplas tendências da literatura popular e principalmente do *pop rock*, como desafio aos cânones da grande arte, modernista ou tradicional (HUYSSSEN, 1991). Esta tendência acentua-se nos anos 70 com uma aproximação cada vez maior por parte de artistas e escritores de formas e gêneros populares e da cultura de mercado. De fato, uma das principais diferenças entre o alto modernismo e a arte e a literatura produzida depois dos anos 70, consiste, “[...] tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, numa relação nova e criativa entre a grande arte e certas formas de cultura de massa [...]” (HUYSSSEN, 1991, p.41). Neste contexto, o *rock* é canonizado e assimilado pela indústria cultural, tornando-se uma das formas culturais contemporâneas mais representativas, porque personifica “[...] à perfeição o paradoxo central da cultura

¹ Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – emilaneze@bol.com.br

de massas contemporânea: o seu alcance e influência globais unificadores, de um lado, combinados com a sua tolerância e criação de pluralidades de estilos, de mídia e de identidades étnicas, do outro.” (CONNOR, 1993, p.150-151). Assim, Le Clézio incorpora, em *Voyages de l'autre côté*, uma das tendências musicais proveniente da cultura popular, o que parece denotar uma valorização das práticas culturais e sociais do contexto em que o romance foi produzido.

Voyages de l'autre côté narra as aventuras de Naja Naja e seus amigos, Alligator Barks, Gin Fizz, Sursum Corda, Louise e Leon, Yamaha, Winston e Teclavé em busca do «outro lado», que se desvela em todas os elementos do mundo real, mesmo nos mais pequenos e vulgares. Desta forma, as personagens viajam para vários países mágicos, como o país do sol, das árvores, do vento, das palavras mágicas, das borboletas, da água, etc., no interior do qual encontram uma imensa paisagem natural, onde se revela o infinito sensível, atingindo a liberdade. Para Le Clézio, o infinito se esconde no centro de todos os elementos que constituem o mundo real: “[...] *au centre, à l'intérieur des arbres, des pierres, des gouttes d'eau on voit autour de soi comme un firmament. [...] L'infini [est] caché dans chaque grain de sable [...] dans chaque fruit d'arbre.*” (LE CLÉZIO, 1978, p.65).

Personagem sobrenatural, Naja Naja apresenta algumas aptidões como o poder de alterar de tamanho, a invisibilidade, a possibilidade de voar, de mudar de forma e de desaparecer, que remetem à figura das fadas. Neste sentido, Naja Naja atua como uma mediadora entre o real e o imaginário, que guia seus amigos em direção ao “outro lado”. No entanto, a fada habita a grande cidade moderna, por onde perambula sem passado, sem paixões duradouras e sem projetos, vivendo “*d'autres, de pain, de chocolat et de cigarettes*” (LE CLÉZIO, 1975, p.21), ou seja, parece colocar-se à margem da sociedade moderna. O seu grupo de amigos inserem-se, por sua vez, na civilização do trabalho, Yamanha, por exemplo, é representante de produtos farmacêuticos e Sursum Corda parece ser um intelectual; porém, deixam a rotina do cotidiano urbano para aprenderem os caminhos que levam ao “outro lado”.

É a partir dos espaços urbanos, da grande cidade “*au bord de la mer*”, que Naja Naja e seus amigos iniciam as inúmeras viagens para os países mágicos. A espacialidade apresenta-se desdobrada entre os espaços do mundo real e os espaços imaginários, pertencentes ao “outro lado”. Neste aspecto, temos uma representação do real, de uma “[...] *très grande ville, avec beaucoup de rues, de places et de squares, et des esplanades où les voitures sont arrêtées.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.22). Em *Voyages de l'autre côté*, os cenários urbanos são constituídos a medida que as personagens se deslocam à pé ou de carro pelas ruas da cidade, descritas por meio do olhar que lançam no espaço que as cercam. O narrador parece acompanhar os percursos de Naja Naja no espaço e, em simultâneo, o movimento das pessoas e dos veículos:

NN s'arrête pour regarder passer trois cyclomoteurs qui foncent en faisant des rugissements. Puis elle se dirige vers un kiosque à journaux. Le vendeur est un vieil homme à peau rouge, et ses doigts sont noircis pas l'encre des journaux. [...] Elle va au bout de la rue, et elle cherche le nom écrit sur une plaque. [...] Elle tourne à gauche au carrefour, elle passe devant un garage. Elle croise un groupe de militaires qui disent quelque chose quand elle passe. [...] Elle suit un moment un petit garçon qui va, ou qui revint de l'école, en tenant un gros cartable bourré de livres. (LE CLÉZIO, 1975, p. 88-89).

São esses fragmentos recolhidos ao acaso das perambulações que formam, aos poucos, o cenário das aventuras, com seus cafés, lojas, praças, carros, ônibus, mendigos, trabalhadores, que expressam o movimento cotidiano de uma grande cidade:

[...] elle longe un parking où il y a beaucoup d'autos arrêtées. Elle va en zigzag entre les voitures. Il y a des voitures où une femme pâle attend, des voitures où un chien attend. Elle traverse un jardin public habité par quelques vieux et des enfants. Elle remonte une avenue bordée de plantanes. Elle marche en zigzag entre les platanes. Quelquefois il y a un mendiant assis par terre, qui secoue sa sébile vide. [...] NN passe devant une église. Puis devant une banque, puis plusieurs cafés. A la terrasse des cafés, il y a des gens assis. [...] Elle entre dans un grand magasin où on vend des étoffes. C'est un magasin où il y a beaucoup de lumière. [...] Elle se dirige vers le fond, parce qu'elle a vu une jeune fille accompagnée de sa mère qui achète une pièce de toile verte pour faire une robe. (LE CLÉZIO, 1975, p. 87-88).

Compondo ainda a cidade moderna, os sons do jazz e sobretudo do rock emanam dos carros, dos cafés, das boates e dos bares, saídos de *jukes-box* ou de rádios, exprimindo a cultura pop dos anos 60 e 70. A semelhança de *La guerre* (1970), em que Le Clézio cita, sob a forma de uma lista, canções do pop anglo-saxão, apresenta em *Voyages de l'autre côté*, desde simples referências a títulos e intérpretes até fragmentos de textos musicais. Constatamos, então, referências à músicas de algumas das bandas de rock de maior evidência no fim da década de 60 e início de 70: *Hal Love Pine, Deep Purple, Grateful Dead, America, Soft Machine, Donovan, Crowds, Rick Roberts e especialmente The Beatles, Procol Harum, Pink Floyd e Rolling Stones*. Podemos dizer que o autor incorpora às aventuras das personagens os grandes sucessos do pop rock do contexto da época em que o romance foi escrito, fornecendo uma espécie de testemunho da cultura popular do período em questão.

Uma destas aventuras é a viagem dos amigos da fada, Leon, Louise, Winston, Gin Fizz e Alligator Barks, na noite, no Opel 1956 de Yamaha, a procura de estórias, que libertem a imaginação, a fim de atingir o “outro lado”. A escuridão da noite apaga os contornos definidos da cidade e favorece o enfraquecimento das fronteiras

entre o real e o irreal, criando um clima propício para libertar a imaginação: “[...] *on ne peut pas s’arrêter la nuit. Il n’y a plus de limites à rien, peut-être qu’on rêve déjà.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.59). Em meio à escuridão, as personagens observam as placas e as faixas da estrada, as montanhas, o céu estrelado e os animais que aparecem no caminho e escutam os sucessos musicais do momento no rádio do velho carro: “[...] *on ne dit rien mais on écoute la radio. C’est bien d’écouter la radio en voiture, la nuit.[...] On met la radio très fort. Ça joue en ce moment Into the Fire par les Deep Purples.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.58-61, grifo nosso). Segundo Hebdige (apud CONNOR, 1993, p.151), o rádio personifica a mobilidade da cultura contemporânea, porque permite transitar livremente entre as várias estações radiofônicas, de acordo com as músicas que são oferecidas para os ouvintes em casa ou de carro pelas ruas e estradas:

[...] não há restrições de idade ou de traje no rádio; você não tem de passar por corpulentos seguranças para chegar à música. Tudo o que tem que fazer é ligar o rádio e girar o dial. E não precisa ficar num lugar só o tempo todo. Pode viajar para lá e para cá nos comprimentos de onda.

Ora, a mobilidade marca as personagens que, enquanto passeiam de carro, «viajam» de uma música para outra: “[...] *de temps temps Yamaha tripote les boutons du poste, il voudrait obtenir une sonorité encore plus grave.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.58). A música parece preencher o veículo e fazer com que as personagens desliguem-se do real para adentrar os espaços da imaginação: “*Leon remet la radio en sourdine, pour nous aider. Ça joue un air de jazz, peut-être de Chet Baker, mais on entend ça de très loin, on dirait que le poste joue à travers de la ouate*” (LE CLÉZIO, 1975, p.64, grifo nosso); daí, o narrador comenta que talvez Yamaha tenha comprado o Opel somente por causa do rádio, pois é o único componente com bom funcionamento no veículo. Portanto, Le Clézio transforma um fato banal do cotidiano, passear de carro pelas ruas da cidade com um grupo de amigos à noite ao som das músicas tocadas nas estações de rádio, em uma forma de tentar não apenas quebrar a rotina da vida urbana, mas também alcançar o “outro lado”.

As personagens deslocam-se ainda no veículo de Yamaha, chamado às vezes de Camoa por Naja Naja, para a cidade vizinha, onde acompanham a chegada de milhares de pássaros na região, fato que ocorre somente uma vez no ano. Durante a viagem, Camoa liga o rádio do carro para distrair-se e diminuir a ansiedade em relação ao grande acontecimento, mas se irrita com a falta de música, porque “[...] *il y a beaucoup d’informations, de réclames, de tables rondes, de bulletins météorologiques.*” No entanto, capta o som imperfeito de uma estação distante, onde toca “*The Beatles qui chantaient Nowhere man, et c’était bien*” (LE CLÉZIO, 1975, p.166, grifo nosso). Escutam também o rádio do carro, quando circulam pela cidade a procura de Naja Naja, que parece ter metamorfoseado-se em

luz: “[...] *l’Opel noire de Camoa roule vite, sur l’avenue périphérique à six voies. [...] Tu tournes un peu le bouton de la radio et tu entends une voix qui chante en nasillant, Juicy John Pink par les Procol Harum, Wild Thing par les Crowds.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.250, grifo nosso). Desta forma, Le Clézio incorpora ao texto, um dos principais meios de locomoção da sociedade contemporânea e expõe ainda um dos rituais sociais banais do mundo urbano, ouvir música enquanto se anda de carro ao som das músicas do rádio, sobretudo as que estão nas paradas de sucesso no momento. As personagens escutam também o pop rock no rádio de carros estacionados nas ruas, como em “*un pick-up qui joue Handful of dust*” (LE CLÉZIO, 1975, p.112 grifo nosso) e principalmente nos cafés espalhados pela cidade. Alligator Bark e seus amigos entram em um café durante uma de suas buscas por Naja Naja, onde ao fundo do bar

[...] *le juke-box est en train de jouer Jealous Kind par John Lennon, et c’est comme si Naja Naja n’était pas loin. [...] Elle vous regarde boire un verre de bière au comptoir, fumer une cigarette. Vous mettez une pièce de monnaie dans le juke-box et vous pressez les boutons F 12 et c’est Wild Witch Lady par Donovan.* (LE CLÉZIO, 1975, p.248, grifo nosso).

Naja Naja. Alligator Barks, Gin Fizz, Louise e Leon, Palmito e Camoa caminham também por entre as lojas, os supermercados, os estacionamento e ao passarem na frente de um café “*où il y a beaucoup de musique*”, ouvem “*We did it again para Soft Machine, ou bien Lonely Avenue par Ray Charles*” (LE CLÉZIO, 1975, p.197). Na viagem ao país indígenas, vão a uma lanchonete, onde toca “*Tough Mama de Bob Dylan qui sort d’un juke-box*” (LE CLÉZIO, 1975, p.271). Novamente, temos a manifestação da música para compor o cenário das aventuras, por meio das canções do rock e, neste caso também do jazz, formando a espacialidade dos bares e cafés.

A fada Naja Naja entra ainda em uma cervejaria, *Le Palais de la Bière*, onde encontra um jovem vestido como um cow-boy, com o qual tenta estabelecer um diálogo. Contudo, o cow-boy tem dificuldade em compreender suas palavras “*à cause du juke-box qui joue très fort Sympathy for the Devil*” (LE CLÉZIO, 1975, p.92). Devemos lembrar que tal fato acontece com frequência no contexto cotidiano, quando se deseja dialogar em bares e boates, mas o elevado volume da música atrapalha a conversação. Não podemos deixar de comentar acerca da música escolhida por Le Clézio, pois *Sympathy for the Devil* é um dos grandes sucessos que a banda Rolling Stones lança por volta de 1968 – considerada nos dias atuais um clássico do rock –, criando sérias controvérsias, especialmente acusações de satanismo, devido à letra referir-se à Lucifer:

*Please allow me to introduce myself
 Im a man of wealth and taste
 I have been around for a long, long year
 Stole many a mans soul and faith
 And I was round when Jesus Christ
 Had his moment of doubt and pain
 Made damn sure that pilate
 Washed his hands and sealed his fate
 Pleased to meet you
 Hope you guess my name
 But whats puzzling you
 Is the nature of my game [...]
 Is just the nature of my game
 Just as every cop is a criminal
 And all the sinners saints
 As heads is tails
 Just call me Lucifer
 cause Im in need of some restraint [...](ROLLING STONES,
 [1968]).*

Ora, Le Clézio recorre a uma música que denota no contexto do fim dos anos 60 e início dos anos 70, uma recepção polêmica e que reforçou o caráter transgressor dos Rolling Stones, aspecto que parece transmitir inclusive uma certa marginalidade ao próprio ambiente que a fada adentra. Na verdade, o rock possui a capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes à margem das culturais nacionais ou dominantes (CONNOR, 1993, p. 151). Em *Voyages de l'autre côté*, como dissemos, Naja Naja possui um comportamento que se coloca à margem dos padrões estabelecidos pela sociedade moderna, bem como seus amigos que, apesar de terem uma rotina de trabalho, abandonam a vida cotidiana para tentar atingir o «outro lado» como forma de libertar-se das teias da realidade contemporânea.

Dentre as inúmeras viagens de Naja Naja para os países mágicos, destaca-se a viagem na fumaça de cigarro, que realiza no interior de um “*grande Café, pas très loin de la mer*”. Ao fumar um cigarro, torna-se leve e se metamorfoseia aos poucos em fumaça, espalhando-se pelo ar com a fumaça que sai dos lábios de uma jovem que fuma sentada sozinha no café. A nuvem cinza da fumaça parece misturar-se à música de um juke-box e se disseminar em todo o espaço do bar: “[...] *elle monte avec lenteur dans l'air serré, l'air qui retentit de la musique d'un gros juke-box bleu qui joue I need you par America.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.39, grifo nosso). Em meio à fumaça e à música da banda America, Naja Naja assemelha-se uma partícula de cinza, atingindo o “outro lado”, onde se pode visualizar

[...] *des collines grises, légères, plus fines que des nuages, et tout devient si lent, si long. Tu n'as plus soif, plus faim, plus peur de rien. Tu es renversé sur la surface du plafond, et tu glisses au milieu de la poussière grise, en montant, descendant, comme ça sur une vague invisible.* (LE CLÉZIO, 1975, p. 39-40).

Entretanto, a fada percebe os sons da música no interior do café, o qual parece envolvê-la em um sentimento de tranquilidade e êxtase: “[...] *leurs pensées sont lourdes, elles n'arrivent pas jusqu'au plafond. La musique du juke-box qui joue Coast of Maine par Hal Lone Pine parvient chez Naja Naja, par bouffées, elle est devenue tout aérienne et tranquille comme le bruit du vent à travers la Maison des Pigeons.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.40, grifo nosso). Portanto, o som do rock parece auxiliar no processo de rompimento com o mundo real, determinando a exteriorização do “outro lado” e desencadeando, por sua vez, a sensação de êxtase, sentida pela fada ao alcançar uma espécie de infinito momentâneo.

Um outro rompimento do real ocorre quando Naja Naja dança, com Alligator Barks e Gin Fizz, em uma boate, descrita pela voz narrativa como “[...] *une grande salle souterraine qui s'appelle Reels. L'air est sombre, plein de fumée, et il y a de grosses lampes qui font une lumière bleue aux quatre coins de la salle, et aussi une lampe orange au centre du plafond bas.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.67). Neste espaço, a fada dança, com o pseudônimo de Gin-Seng, ao som das músicas, que “*vient de quatre haut-parleurs*” e que “[...] *cogne et résonne très fort. En ce moment c'est Too much between us par Procol Harum.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.67, grifo nosso). A voz narrativa descreve cuidadosamente os movimentos efetuados pela fada, localizada no meio da pista de dança, para onde a música parece convergir: “*Gin-Seng bondit sur ses longues jambes élastiques, puis elle redescend très lentement, elle suit les notes de la basse. Elle tourne un peu sur elle-même, sans regarder la salle.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.67). Os personagens têm, neste instante, a sensação de que a música *Too much between us*, da banda britânica *Procol Harum* [1969],

*There's you, you're sleeping over there
 whilst me I'm sitting here
 with so much sea between us
 I can't make it much more clear
 There'll be no time for crying
 We won't make it more than six
 I could change my plea to guilty
 but I don't think it would stick
 Still those other ratings far too easy to despise
 You've said so much in silence now I truly am disguised [...]*

parece originar-se do interior do solo:

[...] **il y a un point** où elle se réunit, et c'est sur ce point que Gin-Seng danse. Par moments, la **lampe orange** s'éteint, puis se rallume, et on voit, comme s'il y a un éclair, le visage **couleur de bronze** de Gin-Seng, et son sourire à moitié caché par ses cheveux noirs. **Il n'y a rien d'autre** que la danse. **Ce n'est pas possible qu'il y ait d'autre** vie, d'autre musique. **C'est un bruit** qui se fait sous la terre, **comme ça**, la nuit, **comme si c'était le** bruit même de la terre, **comme si c'était le** murmure des couloirs de magma. Il y a quelque chose **qui sort du sol**, **qui** passe par les pieds des gens **et qui** soulève leur corps. On ne peut pas dire ce que c'est: **peut-être la seule** force de **pensée**, **peut-être les seules** mots, dans leurs langue **criée**. (LE CLÉZIO, 1975, p.68, grifo nosso).

Notamos que a prosa se torna poesia, seja pela repetição sonora expressa nas estruturas em *il y a, il n'y a rien d'autre, comme ça/comme si c'était le*, que determinam um ritmo ternário e ainda *peut-être la seule/ peut-être les seules*, que formam um ritmo binário, nas palavras *pensée/criée* e na analogia em que o som da música parece transformar-se no barulho que o magma faz ao deslocar-se sob o solo vulcânico. Entretanto, ao terminar *Too much between us*, a situação parece mudar, uma vez que por meio dos movimentos da dança ao ritmo de *See Saw*, de Pink Floyd, Naja Naja começa a captar os sons musicais, a semelhança de um filtro, retransmitindo-os ao espaço exterior: “[...] c'est **d'elle** que vient la musique lourde, **violente, volante**. Ou plutôt la musique a besoin **d'elle** pour résonner dans la salle. Chaque geste de Gin-Seng **invente** une note, elle est le coeur, et le bruit des guitares arrive jusqu'à elle par les conduits des artères invisibles.” (LE CLÉZIO, 1975, p.69, grifo nosso). Assim, a fada altera o espaço, a medida que transforma a boate em uma caverna e as pessoas em pássaros, inclusive a si mesma e a seus amigos:

[...] quand Gin-Seng danse **comme cela**, elle peut **danser** des heures sans **s'arrêter**. Elle n'est plus ici, dans la salle enfumée du Reels, elle est seule au fond d'une grotte où règne la drôle de lumière bleue des profondeurs. Elle est un oiseau qui cherche à **s'arracher** du rocher noir, parmi tous les autres oiseaux. Gin-Seng, en dansant, a transformé **toute la salle en caverne, et tout le monde en oiseaux**. Ils battent des ailes ensemble, et ça fait **un vent chaud et bruyant** qui emplît la grotte. **Il y a des oiseaux** assis sur les bords du **rocher**, sans **bouger**, comme Alligator Barks et Gin Fizz. **Il y a des oiseaux** qui sort en train de décoller **lentement**. [...] La musique c'est le cri de tous les oiseaux de mer, un **ronflement** de moteur continu, que percent des notes aiguës. (LE CLÉZIO, 1975, p.69, grifo nosso).

O texto de Le Clézio adquire novamente uma constituição poética pela repetição dos sons entre as palavras, *violente/volante/invente, lentement/ronflement, rocher/bouger, danser/s'arrêter/s'arracher* e entre as estruturas em *d'elle qui/ d'elle pour, elle n'est/ elle est, il y a des oiseaux*, e de modo especial em *toute la*

salle en caverne/ tout le monde en oiseaux e também *un vent chaud et bruyant*, que compõem um ritmo binário. Temos ainda que o coração de Naja Naja parece tornar-se pela aproximação analógica uma guitarra, donde o som flui pelas artérias como se fosse o sangue, produzindo a energia que se espalha pelo interior do ambiente na forma de rock.

Ao sobrevoar a caverna-boate, os pássaros parecem realizar, ao comando de Gin-Seng, uma espécie de dança, ao som de *Big railroad blues*, de Grateful Dead e *The dark side of the moon* também de Pink Floyd. O ritmo dessa dança acelera ou diminui, de acordo com o ritmo da música tocada, *Got live, Queen of the Silver Silk, Lady, Lady, Interstellar Overdrive*. Finalmente, os pássaros saem, liderados por Gin-Seng, da caverna-boate para o espaço exterior ao som da música *Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow?*, de Rolling Stones [1966]:

*Have you seen your mother, baby, standing in the shadow
Have you had another, baby, standing in the shadow?
I'm glad I opened your eyes
The have-nots have tried to freeze you in ice
Have you seen your brother, baby, standing in the shadow
Have you had another baby, standing in the shadow
I was just passing the time
I'm all alone, won't you give all your sympathy to mine [...]*

Estimuladas pelas músicas *Ventura Highway*, de América e *A day in the life*, de The Beatles, que se expandem da caverna-boate para a cidade, começam a descrever círculos pelos ares, demonstrando sua sensação intensa de liberdade: “[...] *dans l'air on est libre, on va où on veut. Il n'y a plus de murs qui vous contiennent, plus de plafonds qui vous écrasent.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.71). Podemos constatar que a dança apresenta a função de libertar as personagens do mundo real e por conseguinte do cotidiano urbano, como confirma o narrador ao dizer que a dança de Naja Naja “[...] *est pour vous liberer, pour vous faire échapper de toutes les prisons de brique.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.71). Neste sentido, a música atua como uma desencadeadora da dança, que resulta na grande viagem ao redor do mundo: “[...] *c'était pour cela la musique, pour commencer cette danse qui vous emmène à l'autre bout de la terre, vers l'île où on peut vivre sans cesser de danser.*” (LE CLÉZIO, 1975, p.71).

Podemos concluir que Le Clézio apropria-se das canções do pop rock para construir os cenários de uma cidade moderna, ao que parece do fim da década de 60 e início da década de 70, juntamente com os rituais sociais do período, além de acentuar o caráter marginal das personagens, devido ao aspecto transgressor desta tendência musical contemporânea. No romance *Voyages de l'autre côté*, o rock atua ainda como um dos componentes que ajudam a promover o rompimento entre o real e o irreal, o que conduz às personagens à liberdade. Finalmente, Le Clézio

parece realizar uma atualização da linguagem ao misturar elementos da cultura de massa com a escritura poética, expressando de forma extremamente criativa uma das vertentes da literatura contemporânea.

MILANEZE, E. The *pop rock* and poetic writing in Jean-Marie Gustave Le Clezio's *Voyages de l'autre côté*. **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 183-192, 2008.

■ **ABSTRACT:** *Contemporary literature disrupts the frontiers between erudite culture and mass (or pop) culture, and creates hybrid forms that co-exist within the text. In the novel Voyages de l'autre côté (1975) by Jean-Marie Gustave Le Clézio, pop rock songs cradle the fairy Naja Naja and her friends's journeys in their search for the "other side". Therefore, the saturation of the poetic writing with pop music seems to help release imagination, and predisposes the characters to cope with a sensitive infinity.*

■ **KEYWORDS:** *Le Clézio. Contemporary literature. Hybrid forms. French literature. Pop culture.*

Referências

CONNOR, S. Pós-Modernismo e cultura popular. In: _____. **Cultura pós-moderna:** introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1993. p.149-59.

HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. IN: HOLANDA, H. (Org.) **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

LE CLÉZIO, J. M. G. **L'inconnu sur la terre**. Paris: Gallimard, 1978.

_____. **Voyages de l'autre côté**. Paris: Gallimard, 1975.

PROCOL Harum. **Too much between us**. K. Reid. [Compositor]. [1969]. Disponível em: <www.lyricstimes.com/procol-harum-too-mutch-bet-ween-us-lyrics.html>. em: 25 ago. 2006.

ROLLING Stones. **Have You Seen Your Mother, Baby, Standing In The Shadow?** M. Jagger, K. Richards [Compositores]. [1966]. Disponível em: <www.keno.org/stones_lyrics/haveyouseenyourmother.htm>. Acesso em: 25 ago.2006.

_____. **Sympathy for the Devil**. M. Jagger, K. Richards [Compositores]. [1968]. Disponível em: <www.keno.org/stones_lyrics/sympathy-for-the-devil.htm>. Acesso em: 25 ago. 2006.